

Juhani Maijala

Järjestys-kaaos ja teatterin tekeminen

Kokemuksia ja näkemyksiä teatterin tekemisestä

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Opinnäytetyö

12.5.2017

| | |
|--|---|
| Tekijä(t) Otsikko | Juhani Maijala Järjestys-kaaos ja teatterin tekeminen |
| Sivumäärä Aika | 29 sivua 12.5.2018 |
| Tutkinto | Teatteri-ilmaisun ohjaaja |
| Koulutusohjelma | Esittävän taiteen koulutusohjelma |
| Suuntautumisvaihtoehto | |
| Ohjaaja | Marja Silde, FM |
| <p>Tämä opinnäytetyö tutkii järjestyksen ja kaaoksen vaikutusta teatterin tekemiseen. Tutkimuksen polttopiste on teatterin ymmärtämisessä järjestys-kaaos käsiteparin kautta.</p> <p>Opinnäytetyön keskeisin lähdekirja on <i>Theatre of Chaos</i>, joka esittelee niin kaaos kuin kvanttiteorian ja liittää niiden opit teatterilliseen ja taiteelliseen ajatteluun. Sekä kirja että työ osoittaa tieteen vastavan myös taiteen tarpeisiin.</p> <p>Järjestys-kaaos käsitepari on vaikuttanut tässä opinnäytetyössä esiteltävien <i>maanpinnan teatterin</i> ja <i>hyperabstraktin teatterin</i> käsitteiden syntyyn. Maijala tahtoo osoittaa näin kiinnostustaan soveltaa järjestys-kaaos ajatteluaan taiteellisen ajattelun kehittämiseksi. Samalla kirjoittaja tarjoaa ehdotuksen lukijalle käsiteparin käyttömahdollisuuksista.</p> <p>Opinnäytetyö avaa esityksen <i>Kieli</i> tematiikkaa järjestys-kaaos sanaparin avulla. Lisäksi kirjoittaja käyttää omia käsitteitään maanpinnan teatteri ja hyperabstrakti teatteri esityksen tulkitsemiseksi. <i>Kieli</i> on Maijalan laatima ja ohjaama työharjoitteluprojekti.</p> <p>Taiteellisen pohdinnan lisäksi esiin nousevia aiheita ovat muun muassa kirjoittajan pohdinnat TIO koulutuksesta ja yhteiskunnalliset huomiot. Tämä opinnäytetyö osoittaa monipuolisesti järjestys-kaaoksen olevan yksi keskeisistä teatterin tekemiseen vaikuttavista voimista.</p> | |
| Avainsanat | Taiteentutkimus, tiede, teoreettisuus, havainnot, kokemuksellisuus, kriittisyys, reflektointi, ajattelun soveltaminen |

| | |
|--|--|
| Author(s) Title | Juhani Maijala Order-chaos and working with theatre |
| Number of Pages Date | 29 pages 12 May 2017 |
| Degree | Bachelor of arts |
| Degree Programme | Drama instructor |
| Specialisation option | |
| Instructor | Marja Silde, FM |
| <p>This thesis investigates how order and chaos affects theatre as a whole. The focus is on the understanding of theatre through the concept of order-chaos.</p> <p>The essential book for this thesis is <i>Chaos and Theatre</i>, which introduces chaos and quantum theories and attaches them to theatrical and artistic thought. Both the book and this thesis shows that science can answer the needs of art.</p> <p>The chaos-order concept is an influential factor to the concepts of <i>ground level theatre</i> and <i>hyperabstract theatre</i>, which are introduced by Maijala in this work. With this – Maijala shows his interest to refine his own artistic thinking with the concept of chaos-order. At the same time, the writer offers a suggestion how to use chaos-order concept.</p> <p>This thesis opens the themes of play a named <i>Tongue</i> with the concept of chaos-order. In addition the writer uses his own concepts of ground level theatre and hyperabstract theatre to interpret the performance. <i>Tongue</i> is a play, written and directed by Maijala for his internship project.</p> <p>Besides the artistic deliberation – the writer ponders subjects such as a drama instructor's education and society. This thesis shows pervasively that chaos-order is one of the main forces affecting theatre as a whole.</p> | |
| Keywords | Artistic research, science, theory, observation, experience, criticality, reflection, applying thought |

Sisällys

| | | |
|------|---|----|
| 1. | Johdanto | 1 |
| 2. | Neuroosi tiukan järjestyksen kielikuvana | 4 |
| 2.1. | Ei-neuroottisen teatterin tekemisen esteet | 5 |
| 3. | Kaaoksen tarpeellisuus | 7 |
| 4. | Järjestyksen purkaminen | 9 |
| 5. | Yhdenlaisen järjestyksen rakentaminen teatterin tekemiseen | 11 |
| 5.1. | Maanpinnan teatteri | 11 |
| 5.2. | Oletus soveltavan teatterin muotojen fiktiivistä teatteria parempana todellisten kokemusten välittäjänä | 14 |
| 5.3. | Hyperabstrakti teatteri | 15 |
| 6. | Normaali teatterin havaitsemisen ja tekemisen paluu | 17 |
| 7. | Theatre of Chaos ja Draaman jälkeinen teatteri | 18 |
| 8. | Järjestys-kaos ja <i>Kieli</i> | 23 |
| 8.1. | Ensimmäisen näytös ja ”kanavahaku” | 24 |
| 8.2. | Hyperabstraktisuus ja toinen näytös | 26 |
| 9. | Päätösesanat | 27 |
| | Lähteet | 29 |

1 Johdanto

Kirjoitan otsikolla “Järjestys-kaaos ja teatterin tekeminen” tulevan TIO:n tai *teatterintekijän* näkökulmasta. Teatterintekijällä tarkoitan paljolti näyttelemisen ja ohjaamisen liittyvien prosessien asiantuntijaa, jolla on myös näkemystä myös lavastamiseen, puvustamiseen, äänimaailmaan ja niin edelleen. Tässä opinnäytetyössä keskityn erityisesti ohjaajan silmin nähtyä teatterin tekemistä, mutta teatterintekijän (teatterin moniosaaaja) on tarkempi ilmaus. Pohdin kuinka järjestys ja kaaos nivoutuvat teatterityön tekemiseen ja minuun tekijänä. Tämä opinnäytetyö on pamfletin tai esseen omainen kudelma itselleni keskeisistä teatterin tekemiseen liittyvistä aihioista, jotka luovat yhdessä kuvaa siitä, mikä minä olen valmistuvana teatteri-ilmaisun ohjaajana tässä ajankohdassa. Näin kirjoitusprosessi on myös itselleni kuin safarimatka suomalaiselle – kaikkine kummallisuuksineen ja ylläyksineen.

Käytän esimerkkejä niin tosielämästä, yhteiskunnallisista ilmiöistä, psykologiasta kuin tarinoista ja tietenkin teatterista avatakseni aihetta, joka on pohjimmiltaan hyvin yksinkertainen: järjestys-kaaos kaksinaisuus voi toimia työkaluna ajatella teatterin tekemistä. Ajattelen teatterin tekemisen olevan kytköksissä myös muun maailman tapahtumiin ja koen siksi tarpeelliseksi poiketa myös yhteiskunnallisissa ilmiöissä. Kaikki vaikuttaa kaikkeen. Jos lukijan eteen tulee vieraita käsitteitä, suosittelen sivuuttamaan ne ja siirtymään eteenpäin tai ottamaan itse selvää käsitteen merkityksestä. Tämä opinnäytetyö on siis myös keskustelunavaus järjestys-kaaoksen ajattelun tuomista hyödyistä tai viihdearvosta. Suosittelenkin lukemaan tätä uteliaisuudesta tietää lisää teatterin tekemisestä, tämän kirjoitelman avaaman järjestys-kaaos linssin läpi. Lähdemateriaalina käytän muun muassa Jerzy Grotowskin (Kohti köyhää teatteria 2006), Antonin Artaudin (Kohti kriittistä teatteria 1983), Hans-Thies Lehmannin (Draaman jälkeinen teatteri 2009) ja William W. Demastesin (Theatre of Chaos 1998) kirjoja.

Järjestys ja kaaos on tähän opinnäytetyöhön valittu vastakohtapari. Kaaosteoria, johon lähdekirjani Theatre of Chaos paneutuu, ei tule olemaan sen tieteellisen eksaktissa mielessä paljoakaan läsnä, mutta suosittelen ehdottomasti lukijaa tutustumaan kaaosteoriaan muulla ajalla, esimerkiksi tämän opinnäytetyön kanssa. Olisin voinut käyttää järjestys-kaaos sanaparin sijasta myös sanoja musta ja valkoinen, elämä ja kuolema, kyllä ja ei, lineaarinen ja ei-lineaarinen, tyhjä ja täysi. Olisin voinut kirjoittaa Taon yinistä ja yangista tällaisena maailman kahtalaisuutena, joka ilmenee maailmassa eri muodoissa ja

jotka ovat toisistaan riippuvaisia. Esimerkkejä (kuten Hegelin teesin ja antiteesin törmäys kehityksen edellytyksenä) on lukemattomia, joita tulen käyttämään jatkossa tarpeen mukaan. Lukijan kannattaa tässä mielessä olla tarkkana: kun on puhe elämästä ja kuolemasta, olevasta ja ei-olevasta jne. – on kannattavaa muistaa noiden sanojen synonyymisyys.

Aion juurruttaa näkemykseni teatterin tekemiseen, teatterin tyylivirtauksiin, ideologiakritiikkiin ja havaintoihin yhteiskunnasta yleensä. Edellä mainitut voidaan nähdä näiden kahden perustavan käsitteen – kaaoksen ja järjestyksen, toisistaan poikkeavien (mutta toisiinsa kytkeytyvien) liikkeiden kautta, joihin ihmiset välillä törmäävät ja saavat tuulta alleen pyrkimyksissään kiinnostavaan teatterityöhön. Päämääränä on kartoittaa omaa tietouttani ja tietämättömyyttäni yhdistämällä eri aihealueiden suortuvia yhdeksi kudelmaksiksi, jonka toinen puoli on järjestys ja toisen kaaos. Havainnollistan kuinka nuo kaksi ääripäätä tulisi nähdä yhtenä silmukkana. Käsittelen sekä järjestystä että kaaosta paikoitellen myös erikseen.

Aiheeni käsittää myös hyvin tavallisia ja intuitiivisia ajatuksia kaikesta, mitä teatterintekijän tielle käytännössä tulee. Haluan selventää itselleni mikä olen tänä luojan vuonna 2017, mikä olen ja mitä ajattelen. Ensimmäinen ohjaukseni ja käsikirjoitukseni *Kieli* toimii tapausesimerkkinä, käsitellessäni teatterintekijän järjestystä ja kaaosta.

Kenties suurimpia ristiriitoja, joita koen suhteessa tähän kirjoitusprosessiin ja julkiseen toimintaan ja puheeseen yleensä, on merkityksellisyyden ja sen puutteen ristiriita. Oikean mielentilan saavuttaminen on välttämätön niin toiselle kuin itsellenikin oikean sanoman vastaanottamiselle ja lähettämislle. Sisäinen kriitikoni solvaa, ettei mitään tarpeellista ole siinä, mitä tämäkin idiootti nyt tässä koittaa jakaa, mutta tällaista elämää ole toista, näine näkemyksineen ja totuuksineen. Niin ja näin on minun poloisen kirjoitettava. Tapani vähätellä saavuttamani, tekemäni ja ajatteleman mielekkyys saa paikoin vaipumaan epätoivoon:

Kuka kuulis tänän mitä nyt haluan kertoa ja miksi joku kuuntelisi, vaikka kertoisin? Miten asiani kertoisin, kun itsekään osaa noita sanoja pudotella halutulla tavalla ilman itsensä vieressä olevan skeptisyyttä. Lisäksi minulla ei ole tiedossa vakaata ammatillista tulevaisuutta, vaikka parhaani olen tehnyt. Kolmanneksi, tämän opin näytetyön aihe olisi voinut olla helpompi, ei tätä kuitenkaan kukaan lue. (Sisäinen kriitikko 2017.)

Pienet huomionosoitukset, työtarjoukset ja muu eteenpäin vievä taas antaa jotain mihin tarttua. Tulevaisuus on kai valoisa, mutta jotta olisin kuitenkin myös autenttinen ihminen ja teatterintekijä (monipuolinen teatterin ammattilainen) kaikkine ongelmakohtineni, kirjoitan kaikesta avoimesti ja saan ehkä näin inhimillisen ja humanin viitan kuten kunnon sankarilla ikään. Huomaa ironia. Tämän opinnäytetyön kannalta on noista nurjista puolistakin hyötyä, että ne juuri ovat ne keskeiset teemat (kaaos, kuolema, epäily, päämäärättömyys, tuntematon ja sen sellainen), jotka tekevät tästä opinnäytetyöstä merkityksellisen ja henkilökohtaisen. Tuskin voisin kirjoittaa muuta kuin heroisen ulkokultaisesti elämän paskasiilouinneista, niitä arvokkaita ja haisevia hetkiä itse koskaan kokematta.

Heroisuudesta puheen ollen, Disneyn karulla tavalla esittämän ja tyypistämän Herkulesmyytin mukaan saavuttaessaan julkisuuden hän saavutti vain puolet todellisesta sankaruudesta. Hän saavutti kuolemattomuuden kohtaamalla kuoleman, jota tässä myytissä symboloi Haadeksen alamaailman syvimmästä paskasiilosta Megin (alkuperäisessä mytologiassa Alcestis, jolle Euripides on omistanut samannimisen näytelmän) pelastaminen. Tämä myytti toistuu monissa tarinoissa kuolemana ja ylösnousemuksena. Myytistä on myös saduiksi käännettyjä versioita kuten Sammakkoprinssi. Tarinassa sammakkoprinssi noutaa niljaisen lammen pohjasta prinsessan pudottaman kultaisen pallon ja muuttuu lopulta prinssiksi. Prinsessa symboloi mielestäni sitä osaa meistä, joka ei halua muuttua ja altistua tuolle levän rehevöittämälle pimeälle lammelle. Danten *Jumalainen näytelmä* kulkee helvetin kautta kiirastuleen ja lopulta taivaaseen.

Tärkeää tarinassa on, kuten tässä opinnäytetyössä, muodonmuutos kuoleman jälkeen. Tärkeää ei ole elämä sammakkona, ei paskasiilossa uiminen vaan sieltä nouseminen henkisesti, taiteellisesti, sosiaalisesti, yhteiskunnallisesti. Tärkeää on tuon lainaisuuden ymmärtäminen ja hyväksyminen. Tärkeää on tarinoiden yleishyödyllisen luonteen ymmärtäminen. Tärkeää on hyvä elämä, hyvä kuolema. Tärkeää on hyvä teko ja hyvä lepo. Tärkeää on puhe ja kuuntelu. Tärkeää on tietää ja tietää, ettei tiedä. Tärkeää on tarkkaavaisuus. Tärkeää on altistuminen järjestys-kaaoksen vuorottelulle. Tärkeää noiden asiointilojen tunnistaminen niin tekijässä kuin ympäröivässä todellisuudessa. Tämän johdannon jälkeen myytteihin enempää syventymättä, siteeraan mitä Antonin Artaud sanoi usein epäjärjestyksestä ja kaaostakin sisältävistä vanhoista taruista:

Tavoittaakseen yleisön vastahakoisimman ja hajamielisimmän osan teatterin on pakko uudistua ikuisesti kiehtovan ja tunneherkän runouden lähteissä. Tarkoituk-

semme on tehdä se palaamalla ihmiskunnan lapsuuden ikivanhoihin taruihin; näiden muinaisten ristiriitojen konkreettinen toteutus ja varsinkin niiden saattaminen ajankohtaiseen asuun tulee olemaan ohjauksen, ei näyttämötekstin tehtävä; aiheet toisin sanoen siirrettään suoraan teatteriin ja muutetaan liikkeeksi, ilmeiksi ja eleiksi ennen kuin sisältö valetaan sanoiksi. (Artaud 1983, 151.)

2 Neuroosi tiukan järjestyksen kielikuvana

Tämän kappaleen saatesanaksi siteeraan lähdekirjani "Theatre of Chaos" esipuhetta, josta käy ilmi selvästi kaaoksen yleismerkitys ja sen asiantuntevampi tai laajempi merkitys, joka tulee olemaan hyvin olennainen osa tätä opinnäytetyötä. Leikkaan sitaatin jälkeen suoraan omaan johdantooni, jossa puhun neuroosista karnevalistisen kaaoksen puutteena, joka saa voimansa liiallisen arvattavuuden ja kontrollin purkautumisesta. Järjestys ja kaaos – molempia tarvitaan:

"Even today, chaos is terrifying for those longing for the ordered, "simple" life of stability and constancy, especially given the prevailing cultural assumption that chaos is the absence of order, order's polar opposite. However, if one looks at order and disorder/chaos not so much as either/or propositions but as places on an order-to-disorder (and disorder-to-order) continuum, then the almost irrational fear of disorder/chaos becomes a surmountable cultural phobia. It is not necessarily a case of black or white wherein one has either order or disorder in one's life. Rather, one can look at existence as resting upon a sliding scale of varying degrees of order and disorder, where one extreme of complete order is little more than unendurable static tedium and the other extreme of complete disorder is nothing but random frenzy, equally unendurable. The vast middle ground between the two extremes is where life occurs and what makes life worth living." (Demastes 1998, XI.)

Kun tekijöiden ja kulttuurin suodattamattomat neuroosit löytävät paikkansa taiteessa ja tässä tapauksessa esitystaiteessa, on tuo esitys niiden neuroosien muodon sija, jossa se saa vapautua, olla vapautumatta tai muuntautua. Teatteriesitys voi olla neuroosien esitys, ei mitään muuta. Teatteri voi olla neuroottista ja ei ehkä pysy kasassa ilman neurooseja yhteisöissä, yksilöissä ja yhteiskunnassa. Neuroosit ovat tässä mielessä kuin unikuvia ja painajaisia, jotka uudelleen ja uudelleen, illasta toiseen palaavat kiduttamaan meitä, emmekä tiedä, miten päästä niistä eroon, muuten kuin, kenties, kokemalla ne yhä uudelleen ja uudelleen, kunnes pelko lakkaa – toivottavasti. Neuroosin kohtaaminen on lopulta kuoleman kohtaaminen. Pelko itsen tuhosta hallitsee mieliä ja meitä kunnes emme pelkää. Kauhu on kauhu itse. Näin ajateltuna teatteri on kauhu-show, jossa vääristyneet fantasiat ja illuusiot, jotka kauneimmillaankin ovat kääntöpuolelta kauheita ja kammottavia, hirviöitä pinnan alla. Tämä liittyy ihmisen kykyyn tehdä kamalia asioita,

jos tilanne vain niin vaatisi vaikkapa sotatilassa, jossa sivistyksen ohut foliopaperi on revennyt.

Ihmismielessä on kenties aina oleva tuo kauhun näyttämö, ja näin teatteri voi olla yhä jatkossakin meille se paikka, jossa nuo hirviöt voidaan kohdata etäisyydeltä. Suurin kauhu ei ole jossain tuolla vaan sisäpuolella ihmisessä itsessään. Kaiken menettäminen, kipu, kaikki helvetin moninaiset repivät muodot ovat löydettävissä sieltä, ja sitä teatteri kompensoi, sitä sisäistä kauhua, joka ikäväkseni myös saa kivan ja nätin muodon, joka on neuroosin päälle lisätty pinkki väri. Tuo pinkiksi maalattu foliopaperi on neuroosin neuroosi ja näin kaukana todellisesta – eksistentiaalisista kauhusta kaiken katoavaisuuden päällä. Tämä on porvarillista tuotefetisismiä, lapsen uskoa, tutkimatonta elämää, josta Sokrates oli niin näreissään ja joka lopulta langetti hänet kuolemaan ja jonka hän otti vastaan tyynenä ja rauhallisena – ja lopulta, uskoisin, jopa onnellisena. Kulttuurin viha, joka oli peräisin Ateenan sydäimestä, sai konkreettisen muodon maljallisena myrkyä. Hän vain sohausi ampaispesää ja sai piston. Tai porasi reiän Kreikan tekopyhän ja neuroosien ja neuroosien neuroosien läpi Kreikan traumaattiseen ytimeen ja sai osakseen vahvaa vastustusta, joka konkretisoitui kuolettavana kasviuutteena. Vastaavaa tekoa harva tässä elämässä tekee, edes teatteritaiteessa. Se on nyrkkisääntö.

Traumaattiset ytimet, jotka voivat räjähtää kasvoille ovat kuin pieniä paukkuja tai pommeja. Nuo pommit voivat tuhota hyvää tarkoittavan purkajansa. Ongelma on se, että pommit ovat tunnistamattomia myös purkajalle itselleen, puhumattakaan massoille. Ja jos sellaiset ”lohikäärmeen luolat” löydettäisiinkin, kuka olisi tarpeeksi rohkea astumaan Bilbo Reppulina sisään kun Konnussa on ihan mukavaa? Toki tuota myrkkyä voisi valuttaa myös kuin pistämällä neula paiseen tyveen, antaen moskan valua pois, mutta meillä ei ole aikaa siihen. Pitkitämme kärsimyksiämme sen sijaan, että kohtaisimme totuuden. Onko yhteiskunnan ”lohikäärmeen luolien” määrä vakio? Emme kohtaa totuutta, joka on tietenkin helpommin sanottu kuin tehty jo vain edellä mainituista syistä. Lohikäärme kasvaa vain, jos sitä ei huomioida kuin korkoa kasvava velkataakka.

2.1 Ei-neuroottisen teatterin tekemisen esteet

Voi jopa olla, että teatterin henkinen tyrehtyneisyys on sidottu pankkimaailman numero-vehkeilyyn ja varainhallintaan niin, ettei voi todella puhua tulva-aidat murtavasta tai-

teesta. Raha, joka symboloi myös henkistä pääomaa asettaa teatterit sellaiseen tilanteeseen, jossa tulosvastuullisuus voi mennä taiteen edelle. Tulosvastuullisuus näkyy myös teatteritaiteen viihteellistymisenä (erotuksena viihdyttävästä esityksestä):

Haluan kuitenkin varoittaa Puolaa Yhdysvaltojen teatterikokemuksista. Siellä liiallinen kaupallisuus on aiheuttanut teatterin kuoleman. (Grotowski 2006, 11.)

Toisinaan kaikenlaiset Kaspar Hauserit tekevät teatterin henkilökunnan kauhistelevien silmien alla jotain epämääräistä haahuilua kun ennakkomyynti on nollassa, kunnes ensi-illan jälkeen esitys onnistuu saamaan valtakunnallista huomiota ja nostetaan itse pääkallopaikalle Kansallisteatteriin, todellisen taiteen kehtoon Suomessa. Vasta silloin sitten nautitaan ja kerätään voittoja joka suunnalta, käydään kiinnostavia keskusteluja kuinka sai olla mukana apupojan apupoikana tai teatterinjohtajana. Asemasta huolimatta ilmiö on sama: näitä tyyppejä, jotka jostain syystä tekevät toisin, kunnioitetaan aina jälkikäteen, kun sadonkorjuun aika näyttää runsasta satoa. Tuosta sadosta riittää ottajia.

Huomattavaa on, että Kaspar Hauserin tekijät itse halusivat lopettaa esityksen ajoissa, ettei se itse siirtyisi *halukoneeseen*, jota se itse kritisoi. Mielestäni he välttivät täpärästi itsensä tuotteistamisen (pipoa lukuun ottamatta, joka ehkä oli ironinen tuotteistaminen, mutta tuote sekin – siis ironinen pipo). Mieleepi ei tule toista teatteriesitystä, joka olisi saanut osakseen kasparhausermaisen hypetyksen, esitystä yhtään kehumatta.

Kaiken kaikkiaan niin yleinen kulttuuri-ilmapiiiri kuin raha ja jopa tänä päivänä keskusteltu ”hoivataide” pyrkivät vaikuttamaan taiteeseen ja sen tekemiseen. Mielestäni vapaa taide toimii omista lähtökohdistaan, tekee tulkintaa aiheesta kuin aiheesta omilla säännöillään.

Tämä monen neuroottisen ytimen verkko on jotain, joka on ainakin tämän tulevan teatterintekijän kohdattava ja puhkaistava, ettei oma näkemys tukkeutuisi tuollaisiin vaikuttimiin vaan ottaisi niistä hyödyn irti; yleinen kulttuuri kaikkine rajoitteineen saisi herättää innostusta tehdä paremmin, raha mahdollistaisi asioita ja hyvinvointi seuraisi sekä taiteen tekijää että kuluttajaa sen mahdollisena seurauksena, ei tarkoituksena. Hyvinvointiin pyrkivällä taiteella on usein mielestäni vääriä oletuksia hyvinvoinnista.

Terve näkemys niin yhteiskunnallisella, yksilöllisellä, taiteellisella ja filosofisella tasolla tarvitsee aukkoja tai kaaosta samalla tavoin kuin organismi ei voi vain syödä jatkuvalla syötöllä ilman katastrofia. Tässä kohdin olisi helppo tehdä profaani vertaus taiteilijasta

jonkinlaisena toimivana ruoansulatuskanavana, joka esimerkillään ja teoksellaan osoittaa mitä saa aikaan, kun nämä ja nuo ruoka-aineet työstetään kanavan kautta julkisuuteen. On tuskin sattumaa, että kansan tietoisuudessa on olemassa oma paskataiteilijan arkkityyppi. Minun väitteeni on: mehukkaan teatterin teko vaatii järjestystä ja kaaosta. Vasta kun nämä kaksi ainesosaa on lisätty, on kyseessä pihvi, jonka suolan ja pippurin huutoon on vastattu.

3 Kaaoksen tarpeellisuus

Kaaos on hyödyllinen elementti jokaisella teatterin tekemisen osa-alueella, myös näyttelmissä:

Ja lopulta sisäisen prosessin ja ulkoisen muodon välille syntyy molemminpuolinen jännite, suhde, joka vahvistaa molempia; muoto toimii suitsien tavoin ja henkinen prosessi on kuin valjaissa reuhtova, spontaaniin reaktioon pyrkivä eläin. (Grotowski, 2006, 29.)

Kaaos merkitsee minulle kehotasolla teatterintekijän energiaa. Se on voimaa elävässä ruumiissa. Teatterintekijän kaaosvoima on sisäinen räjähdys, joka purkautuu liiallisen järjestyksen ja järkeistämisen jälkitilassa. Kaaosenergiaa tarvitaan myös silloin, kun ohjaajan auktoriteettia vaaditaan tai tarvitaan. Tukkoisen ja hitaan lähdön jälkeen pamaus räjähtävää voimaa on juuri se, mitä tarvitaan taiteellisen prosessin eteenpäin viemiseksi.

Teatteria tehdessä voi ajautua tilanteisiin, joihin on päädytty sisäistä energiaa säästäen ja pidätellen sisäistä voimaa, joka voi purkautua hetkenä, jolloin en itse tai joku muu jaksa enää seurata päämäärättömyyttä ja arkuutta yhtään enempää. Kiusaaja ajattelee, että supussa olevaa saa lyödä, saa repiä auki. Onko se ihmisen pahuutta vai onko se toive parantaa toisen jumi, sitä en tiedä, mutta kellään ei ole oikeutta mennä avaamaan toisen tukoksia väkivalloin. Puuttumattomuus toisen jumiin voi olla myös negatiivinen ja elämänvastainen kulttuurinen toimintamalli. Lyömisen ja julmuuden käytön sijaan olisi oikein toimia rohkaisemisen ja myötäelämisen hengessä. Täysi solar plexuksesta ("sisuspunos" vatsan seutuvilla, jonka katsotaan itämaissa omaavaan muun muoossa tahdonvoimaan liittyviä energioita) purkautuva energia tarvitsee ojittamista, älyä ja vuorovaikutusta silkan psyykkisen salamoinnin sublimoimiseksi. Rehellisesti sanoen en kuitenkaan osaa nähdä kulttuurissamme pidäteltyjen voimien hallitsemisessa tässä määrin kuin sitä harrastetaan paljoakaan hyvää:

Hurmion hetkellä, äärimmäisessä henkisessä tilassa ryhtyy luomaan merkkejä, hän tanssii, ilmaisee itseään rytmisesti, laulaa. Tämä on merkki siitä, ettei jokapäiväinen arki-ilmaisumme ole todellinen perusilmaisumme. (Grotowski 2006, 29.)

Toki, voimien hallinta johtaa hallitumpaan ja hienovaraisempaan ilmaisuun ja tekniikkaan:

Törmäämme jälleen rituaalin ja liturgian spontaaniuden ongelmaan, jotka olivat olemassa vielä antiikin ja keskiajan teattereissa tai jopa espanjalaisessa barokkiteatterissa. Asia kiinnostaa meitä näyttelijä tekniikkaan liittyvänä kysymyksenä. Kyse on inhimillisten impulssien virrasta sekä kaikista sattumanvaraisuuksista puhdistettujen reaktioiden seikkaperäisestä ohjaamisesta ikään kuin suoraan ytimeen. Näyttelijälle tämä virta muodostaa eräänlaisen partituurin, lähtökuopan tai trampoliinin, jolta ponnistaen hän voi päästää liikkeelle omat intiimit mielteensä, henkilökohtaiset elämäkokemuksensa. Tällä tavoin näytellen hän voi joka päivä luoda uudelleen saman partituurin, kokonaisen minänsä, käyttäen kaikkia henkisiä ja fyysisiä mahdollisuuksiaan. En tarkoita ulkoista improvisointia, vaan sisäisesti tuotettujen motiivien ja henkilökohtaisten aiheiden ympärillä tapahtuvaa spontaania toimintaa. Tarkoitan tätä, kun puhun järjestyksestä syntyneestä spontaaniudesta. (Grotowski 2006, 54.)

Liika inhimillisten voimien hallitsemisen ensisijainen pyrkimys johtaa työhön, jota kukaan ei halua tehdä, vaikka työstä saisi rahaa. Sisäisen voiman liikaa kontrollointia voi kutsua eräänlaiseksi byrokraattiseksi fasismiksi, johon ei tarvita koppalakkeja ja muuta päällisin havaittavaa, ainoastaan ajattelun ja tunteiden rakenteita. Henkilö, ideologia tai muu voi olla kehityksen tiellä ilman ulkoisia merkkejä. Ihminen tekee henkisesti tyydyttävää työtä, vaikka ilmaiseksi. Tämä pätee kuulemma ainakin teatteri-ihmisiin, mitä he/ne nyt ikinä ovatkaan.

Niin teatterin tekijän kuin kamppailulajien harrastajien tulisi hallita voimansa. Muussa tapauksessa ei tule taidetta, vaan jotain sovinnasta, joka ainoastaan kontribuoi nykyiseen asiantilaan ja on näin kehityksen tiellä. Taitamaton salissa juoksentelu ja toisaalta pie nuuteen tottunut hiirimäisyys ei johda mihinkään uuteen ja innostavaan (ei sillä, että hiirissä itsessään olisi jotain vikaa). Teatterin tekijänä minun suurin viholliseni on keskinertaisuus. Vaadin itseltäni paljon ja en tyydy vähään. Tyytymättömyys keskinkertaisuuteen johtaa sekä lukkoon että lukon avautumiseen. Vaadin itseltäni paljon suhteessa analyttiseen sekä käsitteellisen eli järjestykseen ja järkeenkäypyyteen että energiaan, kaaokseen. Kenties ensisijaisesti analyttisyyteen taipuvaisena ihmisen aloitan kuvittelemalla kaavoja ja asiayhteyksiä taiteellisen prosessin lähtökohtana. Lopulta kuitenkin siihen, että tuo analyttinen malli saa elämän, tarvitaan kaaos-energeettis-tunteellinen virtaus tekijöiltä itseltään. Tapahtuma on kuin sielun laskeutuminen kylmään ruumiiseen. Isoja sanoja, joiden alla paistaa rakkaus myös huumoriin.

4 Järjestyksen purkaminen

Siteeraan Jerzy Grotowskia keskittyen hänen eräänlaiseen vakavuuteensa suhteessa teatterin tekemiseen. Samastun tässä kohdin vakavuuteen myönteisenä asiana. Haluan näin myös Grotowskia siteeraamalla havainnollistaa omat henkilökohtaiset pyrkimykset, opinnäytetyön subjektiivisestakin luonteesta huolimatta, ylittää oma turhantärkeyteni (Huom. myös itsekkyyden ja itseriittoisuus voi olla keino ylittää itsensä!):

Tässä metodissa keskitytään näyttelijän henkiseen prosessiin, jolle on luonteenomaista äärimmäinen, täydellinen oman intimiteetin paljastaminen, ei omiin egoistisiin tunteisiin liittyvänä nautiskeluna vaan päinvastoin, ikäänkuin antautumalla. (Grotowski 2006, 27.)

Me pyrimme henkisen prosessin aikana ilmenevien, näyttelijän elimistön mahdollisesti aiheuttamien esteiden poistamiseen. Sisäisen prosessin onnistuminen edellyttää, että näyttelijän elimistön tulee vapautua kaikesta vastustuksesta siten, että sisäisen impulssin ja ulkoisen reagoinnin välillä ei ole minkäänlaista aikaeroa. Impulssin tulisi itsessään olla samanaikainen reaktio. Ruumiin tulisi ikään kuin alistua tuhoutumiselle, palamiselle, siten, että katsoja joutuisi tekemisiin ainoastaan näkyvien henkisten impulssien virran kanssa. Tässä mielessä kyseessä on via negativa: ei taitojen yhteenlaskeminen vaan esteiden eliminoiminen. (Grotowski 2006, s.28)

Herra Grotowski keskittyy edellisessä sitaatissa näyttelijän ohjaamiseen. Niin teen minäkin tässä luvussa, mutta harhaudun myös taas kerran ohjaamiseen ja teatterin luonteen määrittelyyn ja pohtimiseen. Meillä kaikilla on olemuksessamme monia mikrojärjestyksiä, epähuomiota potevia puutteellisuuksia, joihin koemme vaikeuksia kiinnittää huomiota. Voisimme toisaalta myös kysyä, miksi emme pysyisi siinä järjestyksessä, jonka olemme itsellemme joskus vaivoin luoneet ja saaneet toimimaan. Nyrkkisääntönä kaikki hyveitä edistävät pyrkimykset ovat omalla tasollaan jo onnistuneet, vaikka kehityksen käyrä ei näyttäisi joka hetki suuntaa ylöspäin.

En kuitenkaan voi aliarvioida ihmisen haluttomuutta muuttaa järjestystään kaiken muun romahtamisen pelossa. Väitän, että esimerkiksi alkoholin reilu käyttö on kytköksissä suojaamattomaan seksiin ja suojaamaton seksi taas kytköksissä yhdessä muiden asioiden kanssa nautintoon. Tämän vuoksi suojattu seksi pelottaa meitä ja muistuttaa meitä omasta riskikäyttäytymisestäämme, jonka lakaisemme maton alle. Tiedostamaton ajatuskaari on: "Jos muutan tämän, pitää minun muuttaa myös tämä tai tuo". Kuvittelemme,

etteivät onnettomuudet kosketa meitä, jos emme niitä ajattele. Vasta kun todellisuus nostaa päänsä, olemme valmiit muuttamaan (jos silloinkaan) tapojamme. Teatterin tekemisessä nämä muun elämän ja ihmisyyden yleensä määrittelemät tavanomaisuudet säteilevät ja siirtyvät teatterin tekemisen jokaiseen aspektiin ja niin sen kuuluukin olla. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei kehitystä olisi ja voisi olla samanaikaisesti senhetkisten käsitysten ja kehon mahdollisuuksien/esteiden kanssa.

Miten oikaisisin sitten näitä järjestyksen mahdollisuuksia/esteitä ja veisin eteenpäin? Veisin ne äärimmilleen, varsinkin kokemattomien teatterintekijöiden kanssa, jotta he oppisivat tuntemaan oman tekemisen tapansa tai logiikkansa sen äärimmäisessä muodossa. Tästä kokeilevuudesta voi ammentaa monenlaista itseilmaisun tapaa – oli se sitten pientä tai juuri ääritiloissa liikkuvaa toimintaa. Kokeneetkaan näyttelijät ja muut teatterintekijät, väitän, eivät satuta itseään myös omien tekotapojensa avaamisesta ja leikiksikin laskemisesta. Lisäksi väitän, että kokeneelle tekijälle kulloisenkin roolin, ohjauksen tai muun logiikan pitkälle vienti on yksi teatterintekijän perustaidoista.

Äärimmäisyyksien hyötyihin kuuluu mielestäni myös itsetietoisuuden kasvun mahdollisuudet, joihin ainakin itse kiinnitän huomiota; marginaalijatukset ja kokemukset kommunikoivat omaa kieltään tietoisien mielen ohella, sivussa tai takana. Tässä kohdin viitataan aiemmin mainitsemiini myyttien ymmärrykseen, niiden piilotajusten totuuksien ymmärtämiseen, joka juontuu jungilaisesta ajattelusta, johon viitataan vain ohimennen tässä opinnäytetyössä. Yksi sivujuonne tässä opinnäytetyössä on teatterin tekemisessä tapahtuvien itsetiedostamisen mahdollisuuksien avautuminen. Psykologiset teoreettiset pohjat olkoot tässä opinnäytetyössä kuitenkin piilossa. Olen kiinnostunut Jungin ja Freudin tavoista avata sisäistä elämäämme, julistautumatta kummankaan faniksi. Niin teatterissa kuin monessa taiteessa yleensä tekijä voi sukeltaa itseensä jonkinlaisen vastauksen tai kysymyksen löytämiseksi. Itsetutkiskelu on minun toimintatavoistani yksi, toinen on objektiivinen järkeenkäyppöys ja loogisuus, toisin sanoen – järjestys.

Tämän luvun alussa käyttämäni siteeraukset Grotowskilta ovat sikäli ongelmallisia, että halu analysoida itseämme ja toisiamme ihmisinä ei ole pakon alaista sen enempää teatteritoiminnassa kuin elämässä yleensä, vaikka monella teatterin maailmaan syvällisesti perehtyvällä tekijällä monesti sellainen tendenssi on. Itseymmärrys on lähes kaiken toiminnan a ja o.

5 Yhdenlaisen järjestyksen rakentaminen teatterin tekemiseen

Kun konventionaaliset tavat ja ennakkoluulot teatterin tekemisestä on enemmän tai vähemmän purettu, siirrymme havainnoissamme *maanpinnalle* ja *hyperabstraktiin* näkemykseen siitä, mitä teatteri voisi olla. Teatterillisen toiminnan uudelleenmäärittämisen kuvaan meidän teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutuksemmekin sopii:

TIO-koulutus on ollut aiheensa, aikakautensa ja tekijöidensä näköinen. Koulutus on syntynyt ammatilliseksi hybridiksi hierarkioita purkavan postmodernin ja yhteiskunnallisen taiteen rajapinnalle. Se on suurten ikäluokkien ristiriitaisten pyrkimysten kompositio ja paradoksi: muheva komposti vapauden ja runsauden ja demokraattisen sääntelyn ihanteita taidekasvatuksellisen tasa-arvon hengessä. (Louhija 2015, 15.)

Mitä sitten on ”maanpinnalta” havaittu ja toteutettu teatteri? Entä ”hyperabstrakti” teatteri niin kuin minä tarkoitan? Järjestys ja kaaos olkoot mukana tässäkin selvennyksessä tuttuina käsitteinä. Mainitut teatterin ymmärtämisen mallit ovat kirjoittamisen hetkellä keksittyjä kokeiluja ja leikkejä, joiden annetaan suuntautua minne haluavat. Tässäkin leikissä on kyse järjestyksen (kirjoittajan omat tiedolliset systeemit) ja kaaoksen (mielikuvitus, heittäytyminen, luovuus ajattelussa) käytäntöön panosta.

Poikkean alaotsikossa 5.2 refleктоimaan joitakin kokemuksiani soveltavasta taiteesta sellaisena kuin sen näen ja mitä ongelmia siihen liittyy. Maanpinnan teatterin käsite sopii mielestäni hyväksi pohjaksi tarkastella soveltavan teatterin ongelmia.

5.1 Maanpinnan teatteri

Teatteria maan pinnalla kuvaa hyvin jo aiemmin mainittu Grotowskin köyhä teatteri:

Eliminoimalla asteittain kaikki poistettavissa olevat rakenneosat havaitsimme että teatteri voi toimia ilman naamioita, ilman erillisiä pukuja, ilman erityistä näyttämöä, ilman valotehosteita musiikkitaustaa ja niin edelleen. Mutta teatteri ei voi olla olemassa ilman elävää näyttelijän ja katsojan suhdetta, heidän selkeää ja välitöntä vuorovaikutustaan. (Grotowski, 2006, 31.)

Omin sanoin ja pohdinnoin kuvattuna kysymys on teatteritilan, sen esiintyjien ja muiden osatekijöiden palautumista esihistorialliselle aikakaudelle, jossa mikään ei kertynyt, ei vauraus, ei keskivartaloli havuus, ei työn määrä. Kaikkea oli, kenties romantisoidusti ajateltuna tarpeeksi tai liian vähän. Köyhyys oli vakio, kun elettiin kädestä suuhun. Oliko

silloin kyse *köyhyydestä*? Köyhän sanapari on rikas ja Grotowski määrittelee ”rikkaan teatterin” näin:

Mitä rikas teatteri edustaa? Siinä henkilöityy taiteellinen kleptomania se saalistaa muiden taiteenlajien alueella. Se rakentaa näyttämöseksikiöitä ja muotokoosteita, joilta puuttuu yhtenäinen ydin. Näin teatteri kadottaa ominaislaatunsa. Rikas teatteri pyrkii muilta lainattuja elementtejä lisäämällä pääsemään umpikujasta, johon kilpailu elokuvan ja television kanssa on sen työntänyt. (Grotowski 2006, 31.)

Määrittelen tässä rikkaan teatterin erotuksena hyperabstraktista teatterista, johon paneudumme myöhemmin. Maanpinnan teatteri on lähellä köyhää teatteria, mutta ei aivan. Maanpinnan teatteri voi olla osa esimerkiksi esityksen tekoprosessia, sen aivan välttämättömimmät määreet, jolle rakentaa jotain. Onko kyse siis järjestyksestä vai kaaoksesta?

Järjestyksestä sikäli, että tuottamalla maan pinnan esihistoriallista, esijärkeistävää, esitunteellista teatteria lähestymme aivan perustavanlaatuisia asioita kuten materia, kivi. Myös peruselementit kuuluvat listaan, elollisen tiedostamisen alapuolella. Tässä kohdin poikkean Grotowskin köyhästä teatterista: maanläheisyys on esielollista.

Järjestys on siis tässä kohdin inhimillisestä tahdosta riippumatonta tasoa, joka ajatuksena heittää minut taas yhtä hyvin myös kaaoksen arvaamattomaan ja meille selittämättömään maailman peruspohjaan, jonka elollinen olento abstraktioilla yrittää määrittää. Hyvä niin, en ole mikään anti-intellektualisti nihilistimystikko, mutta elollisen todellisuuden pohja kiinnostaa jonkinlaisena sattumana, arvaamattomuutena, ennustamattomuutena ja tiedostamattomuutena – täysin meille avoimena kysymyksenä.

Tämän vuoksi maanpinnan teatteri ei ole teatteria laisinkaan, vaan on jotain joka vaikuttaa jokaiseen teatteriprojektiin ennustamattomalla tavalla. Voimme *odottaa odottamatonta*, kuten teatterintekijät ja kaaosteoreetikot varmasti tietävät.

Jos nyt kuitenkin leikimme ajatuksella, että maanpinnan teatteri on olemassa ja sen voi näytellä ja näyttää, meidän tulisi sanan (huom. abstraktion) avulla päättää jonkun toimesta (ei välttämättä edes esiintyjäksi määritetyn itsensä puolesta), että *tässä* tapahtuu maanpinnan teatteria. Tässä viittaa tämän opinnäytetyön kirjoittamiseen, seuraavan lauseen ajattelemiseen, sulun sulkemiseen. Joku voisi päättää minun olevan esiintyjä, joka kirjoittaa tätä opinnäytetyötä. Minä en kuitenkaan saisi tietää tästä päätöksestä, sillä se

veisi maanpinnan teatterin tapahtumalta pohjan. Eräs soveltavan teatterin muoto *näkömätön teatteri* toki on kai yritys järjestää esityksellinen tilanne jostain mikä ei tapahdu tavanomaisella paikalla tavanomaisella tavalla:

Invisible theater is a play that masquerades as reality, performed in a public space. The objective is to unsettle passive social relations and spark critical dialogue among the spect-actors, who never learn that they are part of a play. Augusto Boal said of one invisible theater intervention: "The actor became the spectator of the spectator who had become an actor, so the fiction and reality were overlapping." (Goodman, Amy 2009.)

Tämäkin siis poikkeaa maanpinnan teatterista siten, ettei maanpinnan teatterin havainnossa ole pyrkimys tuottaa jotain, joka esimerkiksi pyrkisi provosoimaan tavallisia ihmisiä yleisissä tiloissa. Koen näkymättömän teatterin tekemisessä jotain epärehellistä pyrkimyksessään rehelliseen kohtaamiseen ja reaktioihin. Tästä syystä siirtäisin maanpinnan teatterin idean toimintaperiaatteeksi ja taustasäteilyksi vaikuttamaan abstraktioilla pelaavan normaalin teatterin sisään. Tarkoitan tällä eräänlaista tunnistamattomien, ei-elollisten (ja miksi ei elollistenkin) voimien vaikutusta pyrkimykseen tehdä eheä (aukoton) teatteriesitys. Odottamalla odottamatonta, maanpinnan teatteri on läsnä jokaisessa taiteellisessa pyrkimyksessä, tuomassa oman villin korttinsa pakkaan.

Mielestäni monet soveltavan teatterin muodot pyrkivät idealistisesti päästä käsiksi, johonkin todellisempaan kokemuksenttään kuorimalla yleisönsä tai asiakaskuntansa kokemuksia kuin sipulin kerroksia. Haluan sanoa, että mittaaja (soveltavan teatterin tekijä) vaikuttaa mitattavaan (yleisöön, asiakaskuntaan tai kohdesubjekteihin yleensä). Tätä tarkkailijan vaikutusta tarkkailijaan, ei tulisi mielestäni peitellä.

Yksi asia olisi siis hyvä huomioida, kun tekee ns. normaalien ihmisten kanssa normaaleissa oloissa taidetta: normaaleissa olosuhteissa tulisi aina olla fiktion elementti. Fiktion avulla voimme kuvata sitä mikä on todellisinta totta. Slovenialainen filosofi Slavoj Žižek muotoilee asian näin:

As soon as we renounce fiction and illusion, we lose reality itself; the moment we subtract fictions from reality, reality itself loses its discursive-logical consistency. (Žižek 1993, 88.)

Rehellinen illuusio totuudesta on aina parempi kuin illuusio totuudesta koska totuutta "an sich", reaalisella tasolla (maanpinnalla) ei havaita suoraan vaan inhimilliseen todellisuuden kokemukseen sisältyy fiktio ja fantasia.

5.2 Oletus soveltavan teatterin muotojen fiktiivistä teatteria parempana todellisten kokemusten välittäjänä

Kysymys soveltavan teatterin mahdollisuuksista tuottaa *todellisempia* tunteita, epätodellisten, näyttämön ”ruudun” kautta koettujen sijaan on hyvin keskeinen mutta vähän kysytty, varsinkin koulutusohjelmassamme. Tämä johtunee siitä, että koulumme soveltavan teatterin tekniikoiden kouluttaja, ei välttämättä kriittinen havainnoitsija. Onko joku sitten suoraan väittänyt, että monet soveltavan teatterin muodot tuottavat todellisempaa kokemusta kuin perinteisemmät esittävän taiteen muodot?

Monilta soveltavan teatterin muotojen kehittäjältä kuten Augusto Boalilta on hyvin mahdollisesti sensuuntainen väite suusta kuultu, mutta sekään ei ole olennaista tässä kysymyksessä: viittaanhan minä tässä kohdin omiin kokemuksiini valmistuvana TIO:na.

Suhtaudun varauksella monissa soveltavan taiteen muodoissa ääneen tai sanattomasti annettuun imperatiiviin ”koe vapaasti”. Käytän usein esimerkkiä tämän käskyn/kehoituksen rajoitteista kertomalla eräästä Kiasmassa käynnistäni, jossa oli jo edesmenneen taiteilijan työhuone tuotu vapaasti koettavaksi vierailijoille. Huomasin ottaneeni tämän ohjeen liian kirjaimellisesti pukiessani kuolleen taiteilijan nahkatakin ylleni, josta keski-eurooppalaisen oloinen taiteentuntija/opiskelija oli hyvin näreissään. Palautin takin, ennen kuin ehdin tuntea sanattoman rajan ylityksestä häpeää.

Kyseinen insidenssi kuvastaa mainiosti soveltavan taiteen kokijalle annettua tarkempaa ja sanattomaakin sanattomampaa imperatiivia, ”koe vapaasti (mutta älä liikaa)”, koska peli menee rikki. Samaan tapaan tietokonepeleistä voi löytyä porsaanreikiä, joita omistautunut pelaaja haluaisi käyttää uteliasuuttaan. Niin soveltavan teatterin pelin kuin tietokonepelin voi voittaa omilla säännöillään ja nuo sanomattomat säännöt, ne juuri kiinnostavat monia pelaajia.

Ajatukseni on, viitaten tämän opinnäytetyön otsikkoon ”Järjestys-kaaos ja teatterin tekeminen” (tulevan TIO:n näkökulmasta), se, että hyvistä pyrkimyksistään huolimatta osallistava ja yhteisöllistävä teatterin tekeminen ei elä pelkästä hengestä ja tietoteoreettista analyysiä olisin ainakin minä opiskelijana monesti kaivannut käytännön ohelle. Mukaan olisi voinut heittää myös kriittistä suhtautumista koko touhuun ajoissa myös luokkatoverieni suunnalta, koska ”ratkaisu” minun ongelmiini EI ole ”rennot ranteet” -laululeikki, joka

oli eräs mielestäni niin oppilaiden kuin opettajan toistuva rimanalitus. Ymmärrän rentouden ja naurun tarpeellisuuden ammatillisessakin mielessä, mutta – onneksi ei ikinä enää.

Vuosikurssiltamme evätty mahdollisuus painottaa perinteistä tai soveltavaa teatteria saattaa vaikuttaa kokonaiskuvaan koulutusohjelmastamme. Itse olisin valinnut perinteisen teatterin linjan. Tämä on jo toinen koulu, jossa olen opiskellut (Snellman -korkeakoulun lisäksi), johon viitataan humoristisesti (tai ainakin koulutusohjelmamme tillinteon kirjassa Paluu TIO-tulevaisuuteen) Tylypahkana:

Koulumme, Intohimon ja uuden etsimisen Tylypahka (Louhija, 2015, 148)

Kenties olisin kaivannut kautta rantain enemmän vakavuutta ja myös itse soveltavien tekniikoiden teorioiden avointa tarkkailua. Parhaani olen kuitenkin yrittänyt. Käytännön tasolla tämä ristiriita itseni ja opetussuunnitelmamme välillä on painostanut hetkittäin kaotuksiin tunnelmiin ja epävarmuuteen omasta paikastani tällä ammattikentällä, opetuksen sisältöä vähemmän kriittisin mielin tarkastelevien persoonien kanssamatkustajana. Palataan kohti taidepohdintoja.

5.3 Hyperabstrakti teatteri

Hyperabstrakti tuottaa Googlen kuvahauulla lähinnä matemaattisia kuvioita ja se sopiikin hyvin mielikuvaani jostain epäesittävästä mutta tunnistettavasta muodosta. Toinen (ja meille merkityksellinen) tapa käsitellä aihetta on kielellis-semanttinen; sanojen merkitys on tuotu näyttämölle sellaisenaan tai paljastetusti (mikä on itsessään tietysti ongelma itsessään, voiko merkityksen kukaan varsinaisesti käsittää, saatikka tuoda esille). Mitä sitten olisi hyperabstrakti teatteri sellaisena kuin se tätä opinnäytetyötä palvelisi?

Järjestyksen ja kaaoksen kautta ajateltuna hyperabstrakti teatteri toisi esiin sanojen merkityksen liukuvan ja epämääräisen luonteen koittamalla esittää ne sellaisenaan. Kokeemus merkkien muotoutumisesta itsessään voisi lisätä sekä kaaosta ja järjestystä kokijan mielessä sikäli, että varmuus merkkien ja näin myös tiedon kaikenkattavuudesta sekä vähenisi ja lisääntyisi kun oma ajattelu muuttuisi itselle objektiiviseksi prosessiksi. Merkkien muotoutumisen havainnoinnin kokemusta teatterissa Hans Lehman kuvailee kirjassaan näin:

Teatterin merkkien korostuneesta abstraktisuudesta, teatterin - liian helposti unohdetusta - olemuksesta ”merkin merkinä” (Erika Fischer-Lichte) on seurauksena

kaksi kiinnostavaa asiaa. Teatterin abstraktisuudesta ja merkkiluonteesta johtuvassa vaikeudessa on se esteettinen etu, että teatteri voi merkkiluonteensa ansiosta antaa monimutkaisella tavalla viitteitä merkityksen muodostumisesta prosessina, joka on käynnissä kaikkialla. (Lehmann 2009, 178.)

Tuottaako ns. normaali teatteri tällaisia kokemuksia? Kyllä mielestäni voi tuottaa, vaikkapa elävöittämällä rakkaustarinan, antamalla tarinan muodossa vaihtoehdon omalle todellisuudelle. Hyperabstraktin teatterin huomio kuitenkin olisi nimenomaan noiden aiemmin mainittujen merkkijärjestelmien tarkastelussa. Miten?

Mieleeni tulee keskustelu, jota käydään nykypäivänä liittyen maapallon tilaan. Usein kuulee näissä keskusteluissa viitattavan tuleviin polviin, joita tulisi ajatella tässä ajassa, ettei heidän perinnökseen jäisi jonkinlainen maanpäällinen helvetti. Olen kiinnostunut siitä millä tavalla nuo jälkipolvet ovat heille olemassa? Jonkinlaisina henkimaaailmassa vuoroaan odottavina puhtaina Jumalan kuvina, jotka syntyvät maailmaan kärsimään syntiemme tähden, maailmanlopun jälkeisen maapallon dyyneillä vaeltamaan? Kenties minäkin elän nyt jonkinlaisessa helvetissä?

Tietenkään kukaan ei, vaikka ydinvoimaa vastustaessaan ajattele noin, mutta sanojen semanttiset kiekurat ja loogiset päätelmät ovat pitkälti kaikki kaikessa, millä tavoin maailmaa jäsennämme, jopa käsitettä ”tulevaisuus” myöten. Mikä tulevaisuus? Sekö minkä *sinä* näet? Miten? Puhumme jälkipolvista kuin jo jonkinlaisina yksilöinä tai sieluina, joilla on tulevaisuus maailmassa, joka tulee olemaan hirveä, jos emme vastusta ydinvoimaa kaikin voimin. Vastustakaamme siis ydinvoimaa nyt!

Hyperabstrakti teatteri voisi siis koittaa kuvata noita sanomattomia puolia kielessämme. Tämän kaltaisen teatterin tekemiseen saattaisi auttaa kirjaimellisesti ottamisen taito ottaa sanojen merkitykset ja implikaatiot ikään kuin tosissaan. Jos haluaa pilata tyylikkäästi ilon (tai aiheuttaa tahatonta naurua) muilta soveltavan teatterin kokijoilta, on taito ottaa tilanteen järjestys tosissaan ja viedä ne pitkälle, ehkä jopa Monty Python -tyyliseen tilanteeseen asti. Huumori ylipäättään liittyy, ehkä yllättävästikin, hyperabstraktiin teatterikäsitteeseen. Narri ottaa sosiaaliset ohjeet tosissaan, joutuu ongelmiin ja selviää niistä tavalla tai toisella. Mr. Bean heitteli karnevaaleilla kermakakkujen jälkeen lopulta pöytiä ja tuoleja kohti pellen naamaa. Ohjehan oli: *saa heittää*. Hän ylitti karnevaalien sanomattoman koodiston. Sivumennen sanoen, olen ollut tilanteessa, jossa klovnin päihittäminen omassa roolissaan on ollut lähes pakko. Taas kerran olemme ”koe vapaasti (mutta älä liikaa)” imperatiivin rajoilla. Rajojen, joiden ääriviivoista olen tullut monesti tietoiseksi keskellä soveltavan taiteen esitystä.

6 Normaali teatterin havaitsemisen ja tekemisen paluu

Itseäni miellyttävän uudenlaisen teatterin havaitsemisen ja tekeminen ehdotelman jälkeen voi palata miettimään, miten määritellä normaali teatterikäsite. Yritys on tietenkin mahdoton, koska käsityksiä on niin paljon, mutta normaali tarkoittakoon tässä sellaista teatteria kuin on kukin kohdallaan oppinut näkemään. Kunkin teatteriesityksen sisältämät kaaoksen ja järjestyksen elementit ovat sidoksissa normaaliin eli niin kulttuurin kuin yksilönkin kokemusmaailmaan: järjestys täällä voi olla kaaosta tuolla. Kesäteatteriestyksiin tottunut kokee uusimman tyylituulahduksen Berliinistä kotikylässään hyvässä tai pahassa oudoksi; normaali on suhteessa aikaan ja paikkaan.

Tekijänä kuitenkin haluan kiinnittää huomiota tekijän normaaliuden kokemukseen, joka on laajempi kuin silloin tällöin teatterissa käyvän. Normaalin laajempi ymmärtämys tarkoittaa myös useampia tiedollisia ja kokemuksellisia rakoja, jotka paljastuvat vain asiaan kuin perehtyvälle. Lisäksi nousee yksi iso ongelma: kuinka tehdä teatteria, jos omat puutteet ovat itselle ilmeisen selviä? Kuinka sietää tiedollista ja kokemuksellista tyhjyyttä, kaaosta, epävarmuutta ja toimia ilman rampauttavaa kateutta suhteessa toisiin tekijöihin, joiden tekijyys vaikuttaa olevan järjestyksessä? Aina joku tuntuu olevan edellä, asiassa kuin asiassa. Kannustaisin tässä kohdin sekä itseäni että toisia kehittämään omaa tietoutta muista tekijöistä (kuolleista tai elävistä), nauttimaan toisten töistä kuin normaali taiteen kuluttaja ja onnittelemaan hyvästä työstä. Jos kokemus ei ollut miellyttävä, pakene paikalta, ota henkeä ja onnittele kuitenkin tehdystä työstä. Kannustan teatterin tekijää itseriittoisuuteen.

Normaaliuuden sisällyttäminen taiteen tekemiseen voi olla hyvä neuvo, kun asiat monimutkaistuvat liiaksi. Perheeni taitelijatausta on vaikuttanut näkemykseeni teatterin tekemisestä työnä missä muutkin, ilman glamouria, vaikka laatua vaaditaankin. Teatteri, siinä missä soveltava teatteri, on työtä, johon voi suhtautua vakavuudella, hauskuudella ja niiden yhdistelmällä, jotta homma pysyy mielekkäänä. Koulutuksemme helmi on moniosaajuus, joka sopii muuttuvaan työkenttään. Moniosaajuus on hyvä nappula pelata luovan työn *Muuttuvaa labyrinthia*. Olemme leikkisästi sanottuna teatterikentän kaaosvaikuttajia. Perinteiseen teatteriin ohjautuneilla tilanne voi olla vaikeampi; vakituiset teatterien palkkaukset ovat vähentyneet ja luovalle luokalle noin ylipäättään etsitään uusia merkityksiä. Silti mikään ei tunnu tulevan ilmaiseksi. Kaikessa on puolensa ja puolensa. Tulevaisuuden luovan työn tekijänä haluan ottaa vastaan moninaiset työmahdollisuudet. Toivottavasti en pety vaihtoehtoihin.

Refleктоimalla ja tutkimalla mikä on henkilökohtainen järjestyksen ja kaaoksen tasapaino, saan kenties tietoa siitä missä olen ja mitä voin olla. Vuoroin tunkeutumalla uusille vesille, vuoroin pitäen omista ajatuksistani kiinni, kehityn tekijänä ja pysyn liikkeessä, vaikka kiireen tuntu paikoin vaatisi enemmän jo nyt haalittuja kokemuspisteitä teatterin saralta. *Järjestys-kaaos ja teatterin tekeminen* totta vie sisältää niin ammattielämän haasteita kuin taiteellisia visioita sekä opinnäytetyön että tosielämän muodossa. Palataan taas kerran taiteen pohdintaan.

7 Theatre of Chaos ja Draaman jälkeinen teatteri

Paneudun nyt erityisesti kahteen kirjaan, jotka sopivat tämän opinnäytetyön syvemmän taiteellisen ja teoreettisen pohjan avaamiseksi. Suosittelen lukemaan Theatre of Chaosin, mikäli järjestys-kaaoksen kytkökset teatteriin kiinnostaa. Hans-Thies Lehmannin 'Draaman jälkeinen teatteri on sikäli sopinut lähteeksi, sillä siinä esitetyt murretut draaman muodot ja pohdinnat ovat opinnäytetyön aiheeseeni sopivia "kaoottisen" teatterin ilmentymiä.

Synonymisoin osittain tässä kohtaa draaman jälkeisen teatterin ja kaoottisen teatterin, jotka poikkeavat mieleemme hyvin iskostuneista käsityksistä siitä, mitä teatteri on. Käsityksistä yksi on esimerkiksi tekstin suhde teatteriin; yhä edelleen, varsinkin maalikoina, voimme ajatella teatterin tekemisen kumpuavan lähinnä näytelmätekstistä. Nykyaikaisina tekijöinä ja myös TIOi:na tiedämme, ettei asian laita ole enää niin. Lähes mikä tahansa tapahtuma, asia tai esine voi tuottaa tarinoita, joilla ei ole aristoteelista draaman kaarta. Mainitsen aristoteelisen draaman kaaren yhtenä meille tutuksi tulleen tapana esittää jokin tarina tai näytelmä.

Erilaisten teatterillisten tai ylipäättään esityksellisten konventioiden lista on pitkä, ja niillä kullakin on pitkä historia, joiden syy-seuraussuhteet ovat teatterin ammattilaisillekin haaste jäsentää. Lehmannin kirja on tästä todiste; ei ole helppoa kirjoittaa vastaavaa kirjaa, saatikka lukea sitä ja ymmärtää viitteet filosofiasta filosofiaan, aikakaudesta aika-kauteen, tekijästä tekijään ja maasta maahan. Eräänlaisista kaaoksen jäsentämistä kyseisen kirjan lukeminen onkin. Haasteeseen auttavat monenlaiset tiedon jyvät historiasta taiteeseen ja filosofiaan. Seuraavassa sitaatissa Lehmann kirjoittaa draaman jälkeisen teatterin kirjassaan "Esihistoriaa" -otsikon alla. Hän kuvaa näytelmätekstin ja teatterin

erkanemista toisistaan, joka minulle tarkoittaa tässä tapauksessa yhdenlaista yhä ratkaisematonta kaaoksen ja järjestyksen vuoropuhelua teatterimaailmassa:

Teatterin ja draaman välistä suhdetta ovat aina hallinneet jännitteiset ristiriidat. Tämän tosiasian korostaminen ja sen merkityksen ymmärtäminen kaikessa laajuudessaan on ensimmäinen edellytys uuden ja uusimman teatterin asianmukaiselle ymmärtämiselle. Kun ryhdytään hahmottelemaan draaman jälkeistä teatteria, on aluksi selvitettävä, miten pitkälle sen olemassaolon ehtona ovat draaman ja teatterin itsenäistyminen sekä niiden välinen jako. (Lehmann 2009, 93.)

Mainittu järjestyksen ja kaaoksen leikki on yhä käynnissä, ja jokainen tekijöiden sukupolvi jättää siihen merkkinsä ja luo siihen oman suhteensa. Historian tunteminen ja sivistys on hyve, mutta jossain vaiheessa nuoren teatterintekijän on mielestäni vain annettava mennä, kirjoittaa hulluin juttunsa ja mennä niin syvälle metsään, kohti kaaosta, ettei aurinko enää sinne paista. Äärimmäisyyksistä ja kohtuuttomuudesta normaaliin, kaaoksesta järjestykseen ja toisinpäin.

Kuten aiemmin johdannossa kirjoitin, on kuoltava tutulle ja tunnetulle, varsinkin tunnettujen taidemuotojen suhteen. Karistamalla teatterihistorian perisynnit harteiltaan voi tekijä suunnata kohti mielikuvitusta, kauas historian vetovoimasta.

Jos tekijä kuitenkin löytää matkaltaan uudestaan jo hyväksi havaitut muodot, on tekijä tehnyt löytönsä itse ja se on mielestäni saavutus itsessään. Ei ole siis tarkoitus tehdä erilaista erilaisuuden vuoksi. Lehmann ja Bertolt Brecht kirjoittavat aiheesta näin:

Ehkä draaman jälkeinen teatteri on vain yksi hetki, jolloin representaation hylkäämistä voitiin kartoittaa kaikilla tasoilla. Ehkä draamallisuudesta luopuminen nostaa esiin uuden teatterin, jossa draamalliset esitystavat, joiden jälkeen draama ja teatteri ajautuivat kauas toisistaan, löytävät taas toisensa. Yhdistävänä siltana voisivat toimia kerronnalliset muodot, vanhojen tarinoiden yksinkertainen, arkipäiväinenkin omaksuminen sekä ennen kaikkea tietoisin ja keinotekoisin tyylittelyn paluu naturalistisen kuvasumun välttämiseksi. Jotakin uutta tulee, ja puhuaksemme Brechtin sanoin:

Tämä pinnallinen uudistushakuinen roskasakki
Joka ei kuluta saappaitaan puhki
Joka ei lue kirjojaan loppuun
Joka unohtaa ajatuksensa
Se on maailman
luonnollinen toivo
Ja ellei se sitä ole
Niin kaikki Uusi
On parempaa kuin kaikki Vanha.
(Lehmann 2009, 249.)

Avaan tämän otsikon jälkeen kieli poskella kirjoittamaani ja ohjaamaani esitystä *Kieli* esi-
merkkinä epätyypillisistä lähtökohdista lähteneestä esityksestä ja tarkastelen tekosiani
ohjaajana ja käsikirjoittajana – tietenkin järjestyksen ja kaaoksen näkökulmasta.

Ensin kuitenkin esittelen toisen merkittävän lähdekirjani Theatre of Chaos (William W.
Demastes 1998), jonka fokus on tieteen ja teatterin rinnaikkaiskehityksessä. Kirja kan-
nustaa heti alkupuoliskolla ajattelemaan, onko tiede-taidevastakkainasettelu mielekäs.
Demastes nostaa kirjassaan Aristoteleen sekä tieteen että taiteen mieheksi, joka pyrki
elämänsä aikana tutustumaan laajasti oman aikansa sekä tieteelliseen että taiteelliseen
tarjontaan ja luoda niistä uutta:

The interaction between the new sciences and new art is rich, full of resonance,
breaking the arts-sciences dichotomy culturally inscribed for so many generation
in the Western world. Aristotle, that unique man of science and aesthetics, can be
set before us as a generic model, a spirited blend of human curiosity discouraged
in this age of fragmented specialization wherein one world/enterprise/specialist
cannot speak to the other. The potential for a reintegrated existence is within
reach, once again, in the soup of a life-generating chaos from which science and
art find their contemporary inspiration. (Demastes 1993, 12.)

Kirja jakaa taiteet tieteet järjestyksen ja kaaoksen leireihin. Järjestyksen ja rationaalisuu-
den edustajat taiteessa ja tieteessä ovat muun muassa newtonilainen kellopeliuniver-
sumi (mekaaninen, deterministinen) ja naturalistinen (”tieteellinen”, ei-yliluonnollinen)
draama.

Demastes kirjoittaa sekä antiikin käsitteen *foederi fatin* (kohtalon lait) että 1800 -lukulai-
sen termodynamiikan (entropian) käsitteen vaikutuksesta naturalismin guruihin (Émile
Zola 1840—1902, August Strindberg 1849—1912, Henrik Ibsen 1828—1906) näin:

Science had provided a modified reincarnation of the classical Aristotelian concept
of *foederi fati* for Zola and the naturalist to utilize. To those concepts Zola added
the nineteenth-century thermodynamic concept of universal entropy to his philos-
ophy, creating a “scientific”, deterministic explanation of a universal downward
spiral toward tragedy. Ibsen’s Ghosts and Strindberg’s Miss Julie are the dramatic
masterpieces of this naturalist epistemology, ontology, and cosmology. (Demastes
1993, 13.)

Vastapainona 1800-luvun ”tieteelliselle” taiteelle ja tieteelle, Demastes asettaa kvantti-
mekaniikan ja kaaosteorian tarjoaman haasteen ”uudenlaisen” rationaalisuuden puo-
lesta:

But while quantum mechanics also only glancingly touches our actual existence, the direct value of quantum mechanics is that it serves as a sort of bomb blast upon our unquestioned presumptions of the total, complete accuracy of traditional rationalist enterprises. It has softened the earth for the assault of the chaos theoreticians, revolutionary in their own right though perhaps more comfortingly conservative given their confirmation of rationalism, albeit an adjusted rationalism. While classical rationalism confirmed a linear reality now called into question, chaos theory thrusts upon us a nonlinear reality, the significance of which cannot be overstated. And quantum mechanics of the early twentieth century paved the way for such a re-vision. (Demastes, 1993, 19.)

Mitä sitten on hyvin lyhyesti ja tähän opinnäytteen työn vaateisiin riittävä kuvaus kaaosteoriasta? Kaaosteorian avulla voimme tutkia vaikeasti ennustettavia asioita. Tunnettu kaaosteoriaan liitetty vertaus on *perhosvaikutus*: pieni tapahtuma jonkin prosessin alkutilassa tai välivaiheessa lopulta vaikuttaa valtavasti lopputulokseen. Niin makaa kuin pe-taa.

Sadussa *Todellinen prinsessa* prinssin äiti testaa itseään prinsessaksi väittävää tyttöä laittamalla herneen neljänkymmenen untuvapatjan alle. Tyttö ei nuku koko yönä ja on aamulla mustelmilla. Tästä äiti tietää, että tyttö on oikea prinsessa. Prinsessa kuvastaa tässä hyvin herkkää systeemiä tai prosessia, johon herne (mitättömän pieni häiriö) tekee kohtuuttoman suurelta vaikuttavan efektin.

Toinen kaaosteorian opetus on: *odota odottamatonta*, mihin jo viittasin aiemmin alaluvussa Maanpinnan teatteri (4.1). Kaikkiin monimutkaisiin systeemeihin kuuluu odottamaton, tiedostamaton, nurja puoli, jonka vaikutus on todellinen, mutta meille *kotikutoiseen* rationaalisuuteen ja ennustettavuuteen uskomme perustaville ihmisille vieras soppa.

Kritiikkini osuu tässä kohdin yksilöiden tai ryhmien luomiin todennäköisyyslaskelmiin, jotka eivät ole laskelmia ollenkaan vaan mutu-tuntumia liittyen esimerkiksi politiikan ennustettavuuteen. Monet liikkeet ja liikehdinnät kyllä perustavat tämän päivän mukaisesti ”faktoihin” tietonsa, mutta eivät ota huomioon faktojen lähteitä taikka sitä, että nämä faktat olivat helpommin omaksuttavissa siksi, että ryhmän tai yksilöiden ryhmässä ”elämän virtaan” kuuluu ja on sopivaa ottaa kyseinen tieto vastaan ja tulkita se hyvin ajan hengelle ominaisella tavalla.

Henkilökohtaisella tasolla jokainen luo tiedostamattaan ”rationaalisen” systeemin, joka pahimmassa tapauksessa on (ainakin fantasian tasolla, kunhan ei kysy ideologisilta to-

vereilta liikaa hyviä kysymyksiä) täysin koherentti vieressä seisovan toisen kanssa. Ihmismieli luo systeemeitä, niin sen kuuluu tehdä. Kaaos kuitenkin opettaa jättämään muutamman penkin tilaa ”haamuille” teatterikatsomossa, mutta se myös opettaa meitä katsojina mennä kärkeen minuutteja ennen teatteriesityksen alkua rölliäpaikkoja, jopa silloin kun kassaneiti on vakuuttanut esityksen olevan täynnä.

Mennäksemme teatteripohdinnoissa vielä paria sattumalle varattua paikkaa pidemmälle voimme hyväksyä ja jopa nauttia kaoottisuudesta jo näytelmätekstin laatimisesta asti – jättäen aina tilaa sattumalle, suuntautumalla kohti sattumaa. Ensimmäinen teatteria koskeva kirjani voisi olla Kohti sattumien teatteria, koska monet teatteritieteelliset teokset ovat näemmä kohti jotain. Jos ja kun kirjoitamme kohti sattumia ja sattumuksia, myös lainalaisuuksia alkaa syntyä prosessissa. Ei ole niin kaukaista planeettaa, ettei se löytyisi jostain tähtijärjestelmästä. Komeetatkin ovat kivoja. Sattumista tulikin mieleeni veljeni Lauri Maijalan kommentti kirjoittamastani näytelmästä *Kieli*, johon paneudun pian lisää. Hän sanoi kirjoituksen muistuttavan häntä neuvostokirjailija Daniil Hamsin lyhytkertomuksista koostuvaa *Sattumia* kirjaa, jonka hän myös itse sovelsi KOM-teatterin näyttämölle.

Lähti sitten taiteelliseen työhön otsa rypyssä tai kirkkaana, joudumme tekemisiin niin niukkuuden kuin avoimien mahdollisuuksien kanssa. On siis se ja sama kummasta navasta aloittaa ja mihin lopettaa taiteellisen työskentelyn, koska toroidin (donitsin muotoinen kappale) tavoin, taiteellista projektia voi rullata loputtomasti, minkä tahansa asian, aihion tai ajatuksen yli. Katsoja ja kokija voi kokea tuosta jatkumosta yhden, lyhyen päätjän, jääden usein autuaan tietämättömäksi työn loputtomista aluista tai lopuista. Tärkeää on pysyä jonkinlaisessa liikkeessä kohti tiukkaakin tiukempaa järjestystä tai sekopäisempää kaaosta ja muistaa, ettei jumissakaan olo ole täysin todellinen. Niin järjestyksen ja kaaoksen kaksinaisuuden kuin toroidinkin vuoronperään meille rullausliikkeessä näkyvä pinta on hetkellinen vaihe ennen toisen puolen paljastumista. Ja lopulta, mitä väliä kumpi puoli näyttää meille kasvonsa, jos tietous toisesta puolesta ei unohdu hetkellisissä hurmioissa ja harmeissa. Syvässä rauhan tilassa en välitä, mitä ympärilläni tapahtuu ja kuitenkin voin osallistua täydessä vuorovaikutuksessa, olin sitten asian puolesta, vastaan tai siltä väliltä. Syvä rauha, jota tässä opinnäytetyössä voisin kutsua *järjestys-kaaoksen samanaikaisuudeksi*, on opinnäytetyön vastakohtaparin ulottumattomissa, kuin syvä uni tai epäkuolema, josta käsin tarkastella muuttuvaa aikaa, ajatuksia ja ilmiöitä. Luova työ on outoa, sillä epäkuolleet eivät puhu tai puhuvat, mutta kokevat puheen merkityksen loppujen lopuksi löpinäksi.

8 Järjestys-kaaos ja *Kieli*

Kirjoitin tämän näytelmän kuvitellen eteeni näyttämön, jossa mikään tapahtuma ei ole kyllin outo ollakseen mahdoton toteuttaa. Joskus tuli huijarisyndrooma tämän tyyppisen liikkuvan kuvaelman näytelmäksi nimittämisestä. Esitys ei ollut Pieta Koskenniemen mukaan mihinkään kategoriaan laitettavissa. Otin huomion kehuna. Esitys jakoi mielipiteitä, mutta pääasiassa sain kuulla hyvin myönteistä palautetta. Joku jopa uskalsi sanoa joitain ratkaisujani ”nerokkaiksi”. Se oli paljon, mutta odotettava reaktio pitkälle tämän hullunkurisen, mutta vakavankin esitykseen maailmaan sukeltaneelle katsojalle.

Kirjoitusohjeeni itselleni oli kirjoittaa käänne toisen perään suoraan alitajunnasta ilman sensuuria asian hölmöyden, yliajattelevan tai seksuaalisen luonteen vuoksi. Heittäydyin omien mielikuvien kaaokseen, pitäen kuitenkin itseni kartalla nitomalla (aivojen lyödessä tyhjää) sen kaukaisimman ajatuksen mikä mielestäni silloin lähti, johonkin kontekstiin, esimerkiksi päähahmon töissä yhä uudelleen ja uudelleen käyntiin. Töissä käynnin toisteisuudesta tuli Linda Wallgrenin (ohjaaja) mukaan kafkamainen todellisuus, mielikuvi- tusvuodoista tuli tanssillisia kohtauksia, jos ei jopa tanssia, joiden koreografiat ohjasin itse, erään tanssitaustaisen näyttelijän (Anna Häkkinen) avulla. Kaikki oli mukavasti levällään lähtiessäni tähän työhön ilman esimerkiksi taloudellista pakotetta. Uskon kuitenkin vahvasti, että jatkossa pystyn kirjoittamaan itselleni asettamin säännöin, jonkin uuden aiheen ympärillä pyörivän tekstin, jonka voi soveltaa myös ”vakavalle” näyttämölle. Kirjoitusmetodini oli tuottelias ja nopea.

Näissä koulun puitteissa, joissa *Kieli* esitettiin, rakennettiin erilainen *Kieli* kuin olisi rakennettu jossain toisaalla. Sekin on kyseisen tekstin ja näytelmätekstien käytön yleinen kaoottisuuden elementti. Erään näyttelijän mukaan *Kieli* olisi ansainnut suuremman näyttämön sen koko laajuuden ja potentiaalin toteuttamiseksi. Harjoituskauden alussa, olin jo luopunut alkuperäisen *Kieli* tekstin käytettävyydestä. Lähdin harharetkille. Tahdoin kirjoittaa vakavan, intensiivisen ja älykkään läpileikkauksen kielestä, sen filosofisessa, mutta ymmärrettävässä mielessä. Ajatus oli hyvä, mutta aivan liian laaja toteuttaa annetussa ajassa. Kriisiydyin ja *melkein* itkin yksin suihkussa harjoituskauden alussa. Teetätin näyttelijöille tekemistä vailla päämäärää ja aika kului. Olin hyvin ahdistunut ja purin tuntojani tutuilleni samalla kokien, ettei asia heitä koske – tulee selvitä itse.

Eräässä harjoituksessa lopulta sitten käytin materiaalina jo kirjoitettua vanhaa tekstiä ja meillä oli todella hauskaa hypätä kohtauksesta seuraavaan, ratkaista siinä hetkessä esitettävä muoto jokaiselle aivan yllättävälle käänteelle, joihin ei missään nimessä voisi tekstiä tuntematta varautua. Oi sitä luomisen iloa! Yhteisestä päätöksestä, pitkän harhailun jälkeen, päätimme demokraattisesti tehdä näytelmän nimeltä *Kieli*. En tiedä kuinka yleistä on toisilleen tuntemattomien ihmisten kesken päättää yksimielisesti tehdä takavesta mukaan tullut esitys, mutta tällä kertaa se onnistui.

Tekstin kirjoittaminen, hylkääminen, uuden tekstin otsa rypyssä valmistaminen, harjoitusten alkaminen, uuden tekstin laatimisen mahdolliseksi havaitseminen, vanhan tekstin uudelleen käyttäminen – olivat kaikki tarpeellisia välivaiheita niin tutustumisen, rakenteen löytymisen helpotuksen kuin tekemisen nautinnon kannalta.

Jokainen näytelmätekstin kohta ja käänne on mielikuvitukseni tuotetta ja oli pian selvää, ettei kaikki tulisi sellaisenaan järkevästi näyttämölle ilman uudelleentulkintaa ja fyyksistämistä. Isommissa puitteissa esitys olisi ollut mahdollista toteuttaa kokonaisuudessaan. Kuitenkaan en koe, että olisimme joutuneet *tyytymään* lopputulokseen.

8.1 Ensimmäisen näytös ja "kanavahaku"

Näytelmän ensimmäisen näytöksen nimetön päähenkilö leikkasi heti esityksen alussa kielensä. Voimme ajatella tuon kielenleikkuun toimineen perhosvaikutteisesti. Kielen leikkuulla oli arvaamattomia vaikutuksia tulevaisuuteen. Teko tuotti toivottua onnea niin kotona kuin työpaikalla – lyhytaikaisesti. Onni liittyi yhteenkuuluvuuden tunteeseen maailmassa, jossa lähes kelläkään ei ole kieltä ja jos kieli vielä löytyy, muut suhtautuvat varauksellisesti ja syrjäyttävästi. Kielen leikkuu muistuttaa ympärileikkausta, jonka tarkoitus on erottaa sisäryhmä ulkoryhmästä. Kielen amputaatio oli yhteiskunnan ratkaisu puheen tuottamiin ongelmiin.

Kielettömyys aiheutti päähenkilölle kaoottisen ketjureaktion. Yritys päästä A:sta B:hen onnistui, mutta laukaisi myös muiden kirjainten väliintulon. Mieleeni tulee tällaisesta tapahtumasta myytit hyvän ja pahan tiedon puusta ja Pandoran lippaan avaamisesta, jossa inhimillinen uteliasuus tai pyrkimys aiheuttaa järjestyksessä särön, joka laajenee arvaamattomasti kohti kaaosta.

Kanavahaku tai valkoinen kohina (kuin radiossa tai televisiossa, kun mikään kanavista ei ole valittu) oli analogia jonkinlaiselle epätilalle, jossa päähenkilö elää samanaikaisesti muistoissaan, arkisessa elämässään ja kosmoksessa. Kanavahaun aikana saattoi tapahtua näyttömallisia ajan muutoksia, leikkauksia lapsuuteen tai tapahtumaan, joka oli osa näyttämön maailmaa, mutta erillään päähenkilön kokemuksista. Kanavahaut syrjäyttivät kohti ensimmäisen näytöksen loppua kokonaan normaalin ja arkisen kokemuksen, päähenkilön käydessä sotaan kielipiraattien (anarkististen puhekykyisten rosvojen) kanssa. Näytöksen lopussa oli noin kahdeksan minuutin mittainen kaoottinen kanavahaku. Hän, joka väittää tajunneensa, mistä lopulta oli kysymys lopun pitkässä kanavahakukohtauksessa ei tiedä mistä puhuu, sillä en tiedä täysin minäkään. Uskon hyviin arvauksiin, villeihin teorioihin ja niitä virvoittavan materiaalin tarjoamiseen yleisölle.

Esityksen kirjoittaneena voin kyllä sanoa sen, että tuon ”sodan” pointti oli epäonnistunut yritys saada näytelmän maailma taas puhumaan palauttamalla kielet uusille sukupolville. Yhdessä kanavahaun kanssa tuo sota kuvasti kaoottista pyrkimystä muuttaa maailman tilaa. Yritys epäonnistui ja kiersi vain samaa kaavaa, kunnes päähenkilö vanhenee ja kävelee ulos näyttämöltä (kuolee). Oliko näytöksen viesti siis deterministinen? Ensimmäisen näytöksen lopun sotakanavahaku oli kaoottisia koreografioiden toistoa (ohjasin näyttelijät toistamaan ensimmäisen näytöksen tuttuja tekoja ja eleitä sattumanvaraisesti) ja sisälsi myös deterministisen maailman vääjämättömyyden tunnun, jota vastaan kuolevainen ei voi taistella, vaan toistaa samaa kaavaa. Kohtauksen järjestys-kaaos oli ilmeinen.

Päähenkilön teko (kielen leikkaus) tuotti täysin ennalta arvaamattoman efektin, joka ei vaikuttanut vain hänen henkilökohtaiseen draamankaareensa, vaan myös koko näyttämökuvan muuttumiseen kaoottiseksi.

Kanavahaut muistuttavat idealtaan aiemmin mainittua Maanläheistä teatteria, jota kuvasin eräänlaiseksi taustasäteilyksi, joka vaikuttaa teatterin tekemiseen. Päähenkilön normaali elämä (päähenkilön oma ”kanava” tai elämä) on käsittämättömän mikrosäteilyn päällä tai sen tihentymä – kokoonpano ihmismielelle käsittämätöntä soppaa. Sotaanlähtö puhkaisi normaalin elämän kuoren ja näin päähenkilö siirtyi kokonaan kuvattuun kohinatilaan, missä kaikki normaalit järkeenkäypyydet menettävät merkityksensä. Yksi mahdollinen selitys kanavahauille olisi myös päähenkilön tuleminen hulluksi, mutta selitys olisi liian yksinkertainen ja banaali.

Kuuluisassa kaksoisrakokokeessa (1909) fyysikko G.I. Taylor todensi sähkömagneettisen säteilyn dualistisen luonteen. Tunnettu kokeen tulkinta on, että elektroni voi olla samanaikaisesti monessa eri paikassa. Kvanttimaailman ilmiöt tarjoavat kiinnostavan tavan tulkita päähenkilön arkielämää ja kanavahakuja. Tulevassa kaksoisrakokoetta käsittelevässä sitaatissa rinnastan tämän opinnäytetyön ja sitaatin käsitteitä seuraavanlaisesti:

Klassinen logiikka = päähenkilön normaali arkielämä ja perinteinen/lineaarinen draaman kaari

Kvanttifysiikka = kanavahaku, Maanläheinen teatteri ja ei-lineaarinen/draaman jälkeinen (Lehmann) kaari

Partikkeli/elektroni = päähenkilö arkisessa elämässä

Aalto = päähenkilö kanavahaussa

Raot (slits) = näyttämö ja esitys

Classical logic insists that an object can only be "here" or "there," never "here" *and* "there," and the object of study must be either particle *or* wave. But quantum physics challenges that logic with empirical evidence. Quantum "particles" (actually an inappropriate term) can be both here and there — passing through two slits simultaneously — and be both wave and particle. (Demastes 1998, 29.)

Muutama lukukerta voi olla tarpeellinen.

8.2 Hyperabstraktisuus ja toinen näytös

Toisessa näytöksessä puhuvat eli kielelliset ihmiset tekivät paluun, mutta esittivät lähinnä vain pohdiskelevia kysymyksiä ilman pyrkimystäkään vastata. Toiset näyttämön ihmisistä äänestivät poistaa kielet kysymysten esittäjiltä. Hyperabstraktisuuden linssin läpi katsottuna, ihmisillä on taipumus esittää kysymyksiä, joihin ei ole vastauksia tai kysymyksille ei etsitä niitä mistään. Kyseenalaistin esityksen välityksellä taipumukseni kysellä, etsiä tietoa, tuottaa jotain järkevää sanottavaa, kun suurin osa elämästä toimii ihan yhtä hyvin – ellei paremminkin ilman ikäviä välikysymyksiä. Hedonistisessa maailmassa ylianalyttisyys on ylimääräistä ja tarkoituksetonta elottomuutta. Ollako onnellinen sika vai onneton Sokrates? Ollako vai eikö olla? Mitä on hyvä elämä?

Kyselijät asuttavat oman saaren, jossa he jatkavat kyselyjään kunnes hedonistinen elämänhalu valtaa heidätkin. Heille syntyy lapsia, joilta he leikkaavat kielet. Onhan vauvan itku vaikeaa kuultavaa.

Yksi vauvoista pakenee (kielensä kanssa) ja soutaa pois saarelta. Häntä hämmentää normaalien ihmisten elämä ja tavat. Hän joutuu ongelmiin ja ilman parempaakaan määritelmää (abstraktiota) kummajaiselle – häntä kuulustelleet tutkijat sijoittavat päähenkilön (joka on jo aikuinen) eläintarhaan. Eläintarhan eläimet opettavat nimetöntä päähenkilöä matkimaan eläinääniä. Hän oppii, voittaa kykyjenetsintäkilpailun, menestyy, masentuu yksinäisyydestä, tappaa itsensä, hänen muistonsa glorifioidaan kuoleman jälkeen.

Muistutuksena lukijalle hyperabstakti tulkinta on jonkin asian sanattoman viestin kirjaimellista tulkintaa. Sanaton viesti on toki vaikea määritellä eksaktisti ja on tulkinnanvarainen. Hyperabstakti tulkinta muistuttaa jonkin asian *olkinukkeversion* (argumentaatiovirhe, joka tarkoittaa toisen sanoman yksinkertaistamista niin että sitä vastaan on helpompi hyökätä) laatimista. Karikatyyrinomaisuus on kelpo tapa kuvata hyperabstraktisuutta. Karikatyyritaiteilijan tuotos nähdään usein humoristisena tai pilkallisena. Käsitteellinen hyperabstraktisuus niin ikään huumorin kautta. Haluan kuitenkin lisätä, että niin karikatyyritaiteen kuin hyperabstaktin tulkinnan voi nähdä monella tapaa – myös asiallisesti.

Hyperabstaktissa mielessä toisen näytöksen viesti voisi olla elämän banaaliuden havainnollistaminen ja puheen dekonstruktio; ei ole väliä oikein mitä sanoo, kunhan sanoo sen oikein. Tyyli on tärkeämpi kuin asia itse. Internetin eläinvideot ovat moninkerroin kiinnostavampia kuin mikään älykäs, jos Googlen hakutuloksista voi jotain päätellä. Kissat ja muut eläimet ovat kyllä kivoja.

Järjestyksen elementti yhdistettynä hyperabstraktiin tulkintaan – toinen näytös viestitti sanojen näennäistä tarpeellisuutta ja merkitystä: yksi voi menestyä päästämällä merkityksettömiä ääniä ja toinen saa rangaistuksen kysymysten esittämisestä. Keskeinen kysymys voisi olla: miten kielen (merkkijärjestelmä) kanssa tulisi toimia?

Toinen näytös oli sekä lapsellinen, emotionaalisesti aukinaisempi ja elävämpi kuin ensimmäinen. Hyperabstraktisuus on havaittavissa sen rivien välissä, mihin hyperabstrakti teatterin tulkinta keskittyykin. Olisi kiinnostavaa kirjoittaa hyperabstrakti esitys.

9 Päätesanat

Järjestys-kaaos ja teatterin tekeminen on syventänyt ymmärrystäni ja toivottavasti toiminnut lukijalle keskustelunavauksena tai oman tutkimushalun innoittajana. Käsittelin laajalaisesti minulle olennaisia kysymyksiä ja linkitin niiden pohdinnat järjestys-kaaos käsitteparin ympärille. Koska en asettanut tälle opinnäytetyölle yhtä tutkimuskysymystä, en anna myöskään vastausta. Päämääräni oli osoittaa improvisoidun ja yllättävän aihevalinnan tuovan teatterin tekemiseen uutta verta. Tosin sanoen tämän opinnäytetyön yksi tarkoituksista oli osoittaa teatterillisen ajattelun rikastuvan taiteen ”ulkopuolisesta” ajattelusta – oli sitten kyseessä filosofia tai vaikka geometria. Tässä itselleni asettamassa tehtävässä mielestäni onnistuin.

Uskon luovaan ajatteluun; toisistaan näennäisesti erilaisten aihealueiden, kuten tieteen ja taiteen yhdistämiseen. Uskon myös jatkuvaan tutkimustyöhön, joka ei yhteen opinnäytetyöhön tule loppumaan. Toivottavasti tutkimustyöni koituu niin minun kuin tulevien työ-kumppanieni iloksi ja hyödyksi. Toivottavasti kannustin työlläni lukijaa ottamaan aikaa uuden tutkimukselle.

Teatteri-ilmaisun ohjaajana aion avata ajatteluani työni välityksellä. Työ puhuu paljon puolestaan taiteen alalla. Kun yksi työ loppuu – toinen on saanut jo alkunsa. Haluan mennä kaaokseen ja luoda järjestystä. Taide on minulle pieniä suuria väläyksiä järjestys-kaaoksesta.

Lähteet

Artaud, Antonin 1983. Kohti kriittistä teatteria. Helsinki: Otava.

Demastes, William 1998. Theatre of Chaos - Beyond Absurdism, Into Orderly Disorder. Cambridge: Cambridge University Press.

Goodman, Amy 2009. 6.5.2009 Augusto Boal, Founder of the Theater of the Oppressed, Dies at 78. Democracy Now! https://www.democracynow.org/2009/5/6/augusto_boal_founder_of_the_theater. Luettu 1.5.2017.

Grotowski, Jerzy 2006. Kohti köyhää teatteria. Helsinki: Like.

Lehmann, Hans-Thies 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Helsinki: Like.

Louhija, Marja 2015. Paluu TIO-tulevaisuuteen - Soveltavan teatterin synnyt. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu

Zizek, Slavoj 1993. Tarrying with the negative - Kant, Hegel, and the Critique of Ideology. Durham (NC): Duke University Press.

